



HAL
open science

Les trottoirs pistes de bal

Christophe Apprill

► **To cite this version:**

| Christophe Apprill. Les trottoirs pistes de bal. Urbanisme, 2006, 346, p. 86-89. hal-03983869

HAL Id: hal-03983869

<https://hal.science/hal-03983869>

Submitted on 11 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les trottoirs pistes de bal

Lorsque les beaux jours arrivent, des centaines de personnes se retrouvent sur les quais de la Seine à Paris pour danser le tango mais aussi le rock et la salsa. Parmi ces trois danses, le tango est à la fois le plus ancien et le seul à se pratiquer en couple enlacé. Il se singularise également par les multiples bals qui se tiennent dans la plupart des villes de France durant l'été. Ce phénomène pose un certain nombre de questions anthropologiques qui ont pour cadre un milieu urbain. Comme l'avait noté M. Mauss en 1934, le bal et les danses enlacées constituent l'une des composantes de la culture d'Europe occidentale, ce que les élus de l'Union Européenne ont retenu puisqu'ils ont illustré d'un couple dansant une brochure tirée à plusieurs milliers d'exemplaires en 2002. Les initiatives associatives qui bricolent sa réinvention sont côtoyées par la volonté des collectivités locales d'utiliser son imaginaire pour animer l'espace public. Comment les fonctions symboliques de cette culture investissent-ils les trottoirs de la ville ? Et quels sens peut-on attribuer à l'exhibition de la relation intime de la danse dans l'espace public ?

La réinvention du bal

En France, les danses de la famille du jazz (rock'n roll, swing, lindy hop, boogie) et celles appartenant à la salsa (cubaine, portoricaine, colombienne) suscitent l'engouement d'un public de plus en plus nombreux tandis que la vigueur des bals musettes dans certaines régions comme le sud-ouest s'exprime également à travers le renouveau des guinguettes (Argyriadis, Le Menestrel, 1993). La résurgence du tango se différencie de ces autres danses. Contrairement au musette, il ne s'appuie pas sur un réseau « dormant » préexistant mais il a généré son propre réseau associatif d'apprentissage et de pratique. A l'inverse de la salsa, il affirme le primat du bal et s'est développé en précédant tout soutien médiatique. Le tango dit « argentin » se singularise par le type de musique, la nature de la danse et sa finalité. Le pratiquer, c'est revendiquer une différence et se référer à un objet lointain, donc paré d'une certaine dose d'exotisme : Buenos Aires, ses *milongas*, sa culture urbaine, ses *milongueros*. La référence à cet univers du bal situé de l'autre côté de l'Atlantique s'impose car il s'agit du berceau du tango, mais également parce qu'en France, le bal a connu un déclin à partir des années 1960. Selon une vulgate bien ancrée, l'après seconde guerre mondiale fait entrer en scène de nouveaux loisirs et un mode de vie (télévision, voiture) qui auraient porté un coup irrémédiable aux formes de distraction du passé. On explique couramment la baisse de régime du bal par cet ensemble de facteurs « sociologiques ». Plusieurs indicateurs attestent d'une baisse tendancielle des bals depuis 1945, mais au delà de cette évolution chiffrée, le bal comme système n'entre véritablement en crise qu'au cours des années 1960. Si pour les bals itinérants et les guinguettes, cette décrue est manifeste, il en va différemment ailleurs où l'on assiste non pas au déclin absolu du bal en tant que réunion dansante, mais au déclin du bal comme système où une adéquation entre musiques et danses de couple s'était réalisée (Apprill, 2005). Celui-ci est intrinsèquement contenu dans la structure des nouvelles danses venues d'outre-Atlantique. Seuls le be-bop et le rock'n roll étaient en adéquation avec les goûts musicaux des nouvelles générations. Avec leur structure ouverte, ces deux danses préfiguraient la séparation du couple dans la danse et annonçaient le glissement vers des danses individuelles comme le twist puis le jerk qui se sont imposés durablement à partir du milieu des années 60. Partageant la même médiatisation, une intégration à la culture jeune et un goût pour la transgression, ces rythmes et ces danses ont formé

un système qui s'est épanoui dans des territoires où ils ont été autocélébrés : devenus les temples de ces mouvements de mode, les dancings comme le *Golf Drouot*, la *Locomotive*, le *Bus Palladium*, ont opéré une rupture totale avec le système des danses de couple (Joannis-Deberne, 1999).

Le bal mythique, où l'on dansait *les yeux dans les yeux* au son de l'accordéon, a acquis « la beauté du mort », et est vénéré comme un objet autonome paré de mille vertus. Tel qu'il est pratiqué en France, le tango contient la spécificité de permettre la rencontre symbiotique entre la danse et le bal, tous deux objets reconstruits. A partir de 1992-93, une autre façon de danser s'est imposée, différente de celle spectaculaire que les précurseurs ont découvert sur la scène des théâtres. Il s'agit d'un tango plus simple, plus intime, entièrement fondé sur l'improvisation et qui rejette toute forme chorégraphiée. Ces codes sont entièrement voués à réaliser une improvisation à deux dans l'espace du bal. Il y a dix ans, le *Latina* à Paris était l'unique lieu où pouvait se vivre l'improvisation du tango, c'est à dire la possibilité de danser avec un(e) partenaire inconnu(e). Ce sont aujourd'hui plus de soixante bals et pratiques qui se tiennent chaque semaine dans toute la France. En deux décennies, le réseau associatif a tissé une véritable toile qui relie toutes les villes grandes et moyennes entre elles. A l'instar du bal folk inventé par le revivalisme des danses traditionnelles (Guilcher, 1998), ce mouvement associatif a littéralement imposé en France l'idée du bal tango dont la référence demeure la *milonga* de Buenos Aires. La musique et les paroles, à travers l'évocation d'un certain nombre de lieux emblématiques comme le grand café chic, le champ de courses, le trottoir, les quais du port (Benarós, 1993), le tout englué dans une chape de nuit, de tristesse et de nostalgie, vénèrent ce creuset que fut la ville pour le tango. Leur évocation dans les films des vingt dernières années (depuis *Sur* de F. Solanas à *La leçon de tango* de S. Potter) en retient invariablement les docks et les trottoirs, rappelant que Buenos Aires et le tango sont comme liés par cette topographie urbaine devenue indispensable au mythe actuel. Les promoteurs de sa résurgence contemporaine ont réactivé ce mythe : dans de nombreuses villes, les *tangueros* se retrouvent dans l'espace public pour danser. A Marseille, un groupe de danseurs a créé la *Vagabonde*. Il s'agit d'une *milonga* qui investit un lieu en plein air chaque fois différent, de préférence insolite, mais quasiment toujours situé dans l'hyper centre. Circonscrit géographiquement, ce « vagabondage » est caractérisé par une extrême territorialisation qui en contredit le sens même. Il en va de même dans les autres villes où les lieux investis sont l'exact opposé de la mythologie : point de zones de banlieues entre entrepôt et ligne de chemin de fer, point de friche industrielle qui rappellerait le décor du port de la Boca. Le tango contemporain est celui de la rue piétonne et du parvis aménagés pour le confort des citoyens, généreusement éclairés la nuit, et imprégnés de centralité.

Le bal et la danse comme instrument de re-qualification urbaine

Avec l'émergence des premières émeutes urbaines au début des années 1980, le débat sur la ville s'est porté sur la question de la citoyenneté tandis que la recherche urbaine dans son ensemble se préoccupait de la notion de cohésion sociale : travailleurs sociaux, urbanistes, sociologues travaillant sur la ville ont redécouvert les vertus du culturel, et désigné l'artiste comme le fer de lance des politiques urbaines destinées à résorber la « fracture sociale ». En l'espace de quelques années, c'est une vision systémique de l'environnement urbain qui a pris corps. La volonté des élus de rompre avec la rigidité d'un espace fonctionnel, de proposer une lecture du patrimoine historique de la ville, bref de re-qualifier l'espace urbain, a motivé des aménagements tels que les « illuminations nocturnes » et l'équipement d'espaces pour les piétons. Elle a également confié aux artistes une mission de service public. La multiplication des festivals d'été (notamment de théâtre de rue) et les stratégies de développement touristique reposant sur une offre culturelle importée, tout comme l'organisation de bals, s'inscrivent dans cet élan de « qualification des lieux » qui contribue à rendre consommable l'espace urbain (Di Méo, 2001). Les chorégraphes inaugurent le principe des résidences dans les banlieues, et rejoignent l'imaginaire du bal en créant le « bal moderne » qui consiste à transmettre à un public néophyte une phrase chorégraphique courte. Après une première édition en 1993 sur le parvis du Trocadéro, ce concept a connu un vaste succès. En permettant de renouer avec l'idée que la danse est accessible à tous, il remplit deux fonctions : les danseurs

contemporains réaffirment une appartenance à l'univers des danses « populaires » qu'ils ont le sentiment d'oublier par leur travail sur scène, tandis que les élus locaux savourent le retour « spontané » du petit bal perdu. C'est dans cet esprit que le chorégraphe Pierre Deloche investit l'espace public avec ses *Créations civiles* qui mélangent amateurs et professionnels. Basées sur des gestes simples, accompagnées de musiciens, elles réalisent une occupation corporelle et rythmée de l'espace urbain qui suscite une césure à la fois temporelle et visuelle. Préparées en studio dans différents quartiers afin de toucher des participants socialement hétérogènes, elles travaillent les modalités d'inscription du corps dans l'environnement urbain. La lenteur s'y oppose à l'empressement, l'ouverture du regard sur les perspectives, l'air et l'architecture est en rupture avec la rapidité des déplacements fonctionnels. Les notions de rencontre (de soi, de l'autre), de respiration, de mobilité en soi et au regard de l'environnement sont amenées comme des matériaux de travail au cours des ateliers préparatoires.

Lorsqu'elles manient la notion de bal, les collectivités locales se réfèrent à un contenu fonctionnel et symbolique dont elle s'est chargée à partir de la III^{ème} République avec l'avènement des bals du 14 juillet. Autour de cette célébration, la conception du bal, « *à la fois fédérative et généalogique, fut mise au service d'une ambitieuse mise en scène de la figure du peuple* » tandis qu'ailleurs, la tenue des bals publics était strictement surveillée et souvent interdite (Ihl, 1998). Convoqué comme instrument de sociabilisation, le bal combine une sociabilité locale synonyme de cohésion sociale, une occupation de l'espace public qui insuffle dans des espaces fonctionnalisés la notion de rassemblement ludique, et une mise en scène théâtralisée du couple dansant dans les murs de la cité (Chadoir, Ostrowetsky, 1996). Sous contrôle des pouvoirs publics, c'est dans l'Europe entière que des manifestations fabriquent de la sociabilité - à la fois mitoyenne et inverse de celle des internautes fondée sur une connexion intellectuelle - en favorisant le contact corporel qui partout ailleurs est refoulé. A partir de la danse, elles déroulent un espace codifié (rave, bal moderne, bal tango, bal dingue, Love parade) où la rencontre de l'autre déjoue un certain nombre de tabous. Les manifestations de ce type (fête des vendanges organisées par le théâtre de Suresnes, le grand bal de l'Europe, les bals de la biennale de la Danse de Lyon depuis 1988 relayés par les défilés), essaient et sont avant tout fondées sur la participation active du public, à la différence des festivals d'été dont chaque ville moyenne de France s'est dotée, qui restent fondés sur la passivité du public.

L'exhibition de l'intimité dans l'espace public.

Caractérisées par un face à face, la pratique des danses de couple génère des expériences émotionnelles singulières et constitue une métaphore de la relation amoureuse et sexuelle. Le plaisir de séduire est rarement évoqué par les pratiquants qui préfèrent parler du « plaisir de la danse ». La tentation est grande d'inscrire ces motivations dans les schémas herméneutiques traditionnels de la sociologie. Se retrouver sur les trottoirs pour quelques pas de rock, de tango et de salsa relèverait d'un remède à la progression de l'individualisme (Lipovetsky, 1983), d'une façon d'être ensemble en partageant des valeurs et des signes incorporés (Mafesolli, 1988), d'une diversion ludique et rythmée à l'effacement ritualisé des corps (Le Breton, 1990), d'une manière de renouer avec un besoin archaïque de danser (Schott-Billmann, 2001). Ces explications mécanistes effectuent la corrélation entre les formes de danse à une époque donnée et l'évolution sociale, mais la résurgence de danses de couple ouvertes (lindy hop) et fermées (tango) bouscule cette succession linéaire et rappelle que la correspondance présumée n'est pas aussi certaine.

L'observation des pratiquants montre qu'une palette d'attitudes se déploie. Certains sortent d'une histoire de couple et viennent renouveler l'approche de l'autre sexe dans une ambiance distrayante. D'autres trouvent dans le corps à corps une façon d'y être sans pour autant se livrer. Attirés par le contact, ils se tiennent sans mal à distance de toute relation sexuelle, mais travaillent tous les signes du sentiment amoureux. Enfin, cette sensualité est une façon progressive d'avancer vers l'intime pour ceux qui peinent à entrer dans les aspects sexuels d'une relation amoureuse. A la différence du budo (Boudreau, Folman, Konzak, 1992), la découverte de soi ne se réalise pas dans la solitude de son propre corps. Les danses de couple représentent un terrain privilégié de renégociation entre les

sexes où l'altérité des genres est brassée dans un tourbillon incandescent. Les rôles distinctifs imposés par leurs structures inhérentes sont des laboratoires de construction du masculin et du féminin. Soutenue par des parures vestimentaires qui fluctuent au gré des modes mais dont les signes demeurent intangibles, ces danses expriment tous les archétypes d'une relation de couple conventionnelle. Si les schémas stéréotypés de la domination masculine ont la peau dure, ils sont partiellement battus en brèche, en tango par exemple, par la nature du public féminin qui est majoritairement issu de catégories socioprofessionnelles supérieures, et doté d'une évidente autonomie. Renégociés et pervertis, ces archétypes imprègnent la sociabilité du bal qui demeure une manière de construire une identité en dehors des techniques d'inscription corporelles (tatouage, piercing), des rituels institutionnels (mariage) et du contexte familial ou professionnel. Ce processus se maintient la plupart du temps à la périphérie du sentiment amoureux, tout en matérialisant corporellement une manière de « marcher ensemble » dont Daniel Sibony (1995) a relevé les enjeux.

En France, les pouvoirs publics aimeraient ressusciter cette concorde du bal d'antan. Ils s'y efforcent en déployant des moyens humains, techniques et financiers importants dont le résultat est souvent décevant : la danse dans l'espace public ne prend pas, la foule des badauds reste immobile, au mieux se dandine d'un pied sur l'autre. Dans le même temps, les pouvoirs publics se trouvent dans l'obligation de faire respecter la loi face aux plaintes des riverains et d'interdire la pratique de la danse comme cela s'est passé sur les quais de la Seine en 2005. Ce contraste rappelle que les situations sociales de la danse et de la musique ne procèdent pas des mêmes enjeux : l'organisation d'un concert trouve généralement son public quand l'organisation d'un bal ne suscite pas automatiquement la liesse et l'ivresse de la danse. Contrairement à la musique où les conditions de production techniques (amplification, électrification) contiennent à elles seules la promesse d'un public nombreux, la tenue d'un bal requiert des savoir-faire qui ne relèvent pas d'une réception passive. Entrer dans la danse relève d'un engagement corporel, c'est-à-dire d'un acte intime. Il semble que les pouvoirs publics aient peu pensé à la confrontation de cette intimité dans l'espace public autrement que sous ses aspects législatifs qui leur permettent de les interdire. Ces manifestations dansées leur échappent majoritairement, et battent en brèche la notion de fonctionnalité : celle de l'espace urbain à travers sa requalification, qui n'emprunte rien à la carte désormais très conventionnelle des festivals de théâtre de rue, et celle de la danse de couple dont le jeu interne dépasse de loin le classique « prélude à l'acte sexuel ». Qu'ils soient officiels, officieux ou spontanés, les bals se donnent souvent l'ambition d'apparaître « populaires », ou sont hâtivement qualifiés comme tels. Mais l'abîme n'a sans doute jamais été aussi grand entre l'effritement des solidarités et la ritualisation des bals donnés dans l'espace public, qui donne l'illusion d'une concorde ouverte et généreuse. Il est également troublant de constater le décalage entre l'ampleur des dimensions agissantes mobilisées dans ces manifestations dansées, et la faiblesse des recherches en sciences sociales qui portent sur les sociabilités de la danse. Si cette dernière joue avec l'espace public un duo diversement célébré et instrumentalisé, la rencontre des savoirs cartésiens avec ceux qui traversent le champ de la danse demeure problématique comme l'atteste en France le faible nombre de recherches en sociologie de la danse.

Bibliographie :

APPRILL Christophe, 2005, *Sociologie des danses de couple*, Paris, L'Harmattan, 361 p.

ARGYRIADIS Kali, LE MENESTREL Sara, 2003, *Vivre la guinguette*, Paris, Presses

Universitaires de France, 280 p.

BENAROS, León, 1993. « El tango y los lugares y casa de baile », in *La Historia del tango*. vol. 2., pp. 207-287. Buenos Aires : Ed. Corregidor.

BOUDREAU Françoise, FOLMAN Palph, KONZAK Burt, 1992, « Les techniques martiales orientales comme technologie du soi : une réponse à Michel Foucault », *Sociologie et sociétés*, vol. XXIV, pp. 141-156.

CHAUDOIR Philippe, OSTROWETSKY Sylvia, 1996, “ L'espace festif et son public ”, in *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°70, pp. 78-88.

DI MEO Guy (dir.), 2001, *La géographie en fête*, Paris, Ophrys, 270 p.

GUILCHER Yves, 1998, *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin-de Milly, FAMDT Editions, 276 p.

IHL Olivier, 1998, “ Le rire et le sacré. Sur les bals du 14 juillet sous la IIIe République ”, in *Histoires de bal*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, pp. 71-83.

JOANNIS-DEBERNE Henri, 1999, *Danser en société, bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 223 p.

LE BRETON David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 263 p.

LIPOVETSKY Gilles, 1983, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 327 p.

MAFFESOLI Michel, 1988, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 280 p.

MAUSS Marcel (1950), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, réédition 1999, 482 p.

SCHOTT-BILLMANN France, 2001, *Le besoin de danser*, Paris, Editions Odile Jacob, 238 p.

SIBONY Daniel, 1995, *Evènements*, Tome 1 à 3, Paris, Seuil.

Pour faire référence à cet article : Apprill Christophe, 2006, « Les trottoirs pistes de bal », *Urbanisme*, n°349, pp. 86-89.